HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE D'ÉGLISE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

Conférence faite le 23 Novembre 1913 au Congrès Musical de Bayonne





BAYONNE
IMPRIMERIE, LITHOGRAPHIE L. LASSERRE, 20, RUE GAMBETTA
1914

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE D'ÉGLISE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

Messeigneurs (1),

Mesdames,

Messieurs,

Au cours d'une conférence donnée le mois de mai dernier aux jeunes filles du *Foyer*, Vincent d'Indy, notre grand maître chrétien, directeur de la *Schola Cantorum* de Paris et professeur au Conservatoire, mettait à la base de tout enseignement musical supérieur l'étude du chant grégorien.

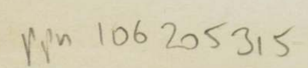
« Vous apprendrez bien des choses, disait le Maître, vous aurez l'explica-
« tion de la notation musicale, de la portée de 4 et 5 lignes, des 3 clefs de
« *sol*, de *fa* et d'*ut* qui ne sont autre chose que les 3 lettres de l'alphabet ;
« comment chaque neume représente une syllabe de ce mot musical qu'est le
« groupe neumatique. Sans ces notions, vous ne pourrez vous rendre compte
« de la structure des thèmes que vous aurez à exprimer dans l'interprétation
« de la musique classique ou moderne. »

L'auditoire a certainement dû sourire en entendant un tel langage, commentaire, semble-t-il, de cette phrase de J.-J. Rousseau, meilleur musicien que philosophe : « Loin qu'on doive porter notre musique dans le plain-
« chant, on gagnerait à transporter le plain-chant dans notre musique ;
« mais il faudrait, pour cela, beaucoup de goût, encore plus de savoir, et
« surtout être exempt de préjugés ! »

Causes

Ignorance et *préjugés* : telles sont, en effet, les deux causes principales de l'état déplorable de la musique religieuse dans la plupart de nos églises.

(1) NNgrs. les Évêques de Bayonne et de Pampelune.



a) *Ignorance.* — Combien seraient surpris d'apprendre que l'Église a une musique à elle, une musique personnelle, capable de traduire comme elle le désire et l'entend la prière qui des lèvres du fidèle s'élance vers les cieux ; une musique due à l'inspiration de grands artistes en même temps que très grands saints ; une musique si bien faite pour traduire les sentiments de l'âme que tout le Moyen-Age l'a crue inspirée d'en haut.

Au lieu d'exécuter ces mélodies sacrées, on porte au sanctuaire certaines évocations lubriques du théâtre ou l'harmonieux tapage des pas redoublés de nos musiques militaires.

Est-ce que l'air national russe *Bodje tzara Krani* n'est pas devenu un *Ave verum,* l'air national autrichien un *Tantum ergo*, et la Méditation de Thaïs (de Massenet) un *Ave Maria ?*

« Mon Dieu, disait un jour Lulli en entendant à l'église un de ses airs d'opéra, Mon Dieu, pardon ! Je ne l'avais pas fait pour vous ! »

b) *Préjugés.* — Et cette ignorance s'accroît de préjugés difficiles à vaincre.

Pour attirer les foules aux offices, on n'a pas honte de recourir à des procédés de bateleurs contre lesquels on ne saurait jamais trop protester, et à faire appel au concours d'une certaine classe d'artistes dont la place est ailleurs.

L'Église, Mesdames et Messieurs, qui a pour mission de sauver les âmes, sait parfaitement bien que les sens sont les premiers véhicules de la pensée humaine ; que par eux les impressions du dehors se transforment insensiblement en idées et que les arts n'ont qu'un but : agir sur les sens de l'homme pour aller droit au cœur et déterminer l'âme à l'action extérieure.

Aussi voyez-la, dès les premiers jours de son existence, demander à la peinture de traduire ses mystères, à l'architecture, de construire des temples vraiment dignes du Dieu qui les habite. Et les génies qu'elle inspire enrichissent le monde de créations sublimes qui semblent défier les siècles.

J'avoue que la peinture et l'architecture demandent, pour être justement appréciées, une certaine somme de connaissances.

Mais il est un autre art plus humain, plus pénétrant, plus accessible à la masse des hommes, celui qui traduit avec fidélité l'amour et la haine du cœur humain, ses joies et ses tristesses : la Musique.

Et l'on voudrait que l'Église ait négligé cet art sublime, qu'elle n'ait pas su trouver, elle, la mère et la protectrice des beaux-arts, des motifs et des thèmes à ses inspirations, une forme capable entre toutes de représenter sa prière et ses supplications ?

La Musique, le plus suggestif de tous les arts, est précisément celui auquel l'Église a donné la prépondérance. Mais cet art, elle l'a fait sien, lui a donné un cachet tout particulier, une forme spéciale indépendante de toute autre musique, ayant pour but, non d'ébranler la sensibilité des fidèles par l'éclat bruyant des voix ou les « sauts brusques des intervalles », ni d'exciter les passions violentes, mais d'amener l'âme, par de douces émotions, au recueillement intérieur requis pour la prière.

C'est cette musique qui touchait autrefois le cœur d'Augustin et le faisait

pleurer, comme elle parachevait naguère à N. D. de Paris, la conversion d'un poète, l'un des maîtres du mouvement moderne, M. Paul Claudel (1).

Elle a connu toutes les vicissitudes des choses d'ici-bas.

Division. — Comme l'arbrisseau de nos jardins qui croît péniblement, développe sa ramure, porte des fruits savoureux et se couvre l'hiver d'un blanc manteau de neige pour ne retrouver qu'aux premiers rayons d'un soleil printanier et sa sève et sa vie, la Musique religieuse a parcouru successivement, après une période pénible de *formation*, des phases inégales de *développement* et de *décadence*. Nous assistons aujourd'hui à sa *restauration* grâce à notre très saint et bien aimé Père le Pape Pie X. Exposer avec le plus de clarté possible l'histoire de ces quatre périodes sera tout l'objet de cette conférence; à notre chère Schola, le soin de faire aimer la vraie musique de l'Église et de racheter par ses exécutions la sécheresse et l'aridité de mon sujet.

PREMIÈRE PARTIE

Période de formation

Le chant antegrégorien. — Examinons attentivement les débuts de l'Église. De quoi est-elle composée ? De Juifs, gens du peuple pour la plupart. N. S. n'a prêché qu'à ses compatriotes et nous voyons de bonne heure les premiers chrétiens réunis dans les synagogues joindre à la lecture des livres de l'Ancien Testament quelques pages du Nouveau, et à leurs cérémonies liturgiques, la fraction du pain, la Sainte Eucharistie.

Cette transition se fit sans aucune difficulté, l'Église héritant de plein droit des Psaumes et des prières de la Loi Mosaïque dont elle est le perfectionnement.

Grâce à la dispersion, les synagogues qui avaient reçu la doctrine du Christ donnèrent naissance à des centres grecs, au point que presque tous les noms des premiers apôtres des Gaules et des Papes jusqu'au 3e siècle sont de langue grecque. L'Église, en recevant dans son sein les peuples qu'elle évangélise, se garde bien de repousser systématiquement les usages nationaux qui n'ont rien de contraire à la foi de ses dogmes. A l'imitation de l'eau lustrale prise à l'entrée des temples des faux dieux pour se purifier, elle met de l'eau bénite au seuil de ses églises, et l'Orphée païen, qui, par les accords de sa lyre, dompte les bêtes sauvages, représente, aux catacombes de Saint Callixte, le Christ transformant le monde par la suavité de sa doctrine.

Pouvait-elle rester indifférente devant les deux seules musiques de l'époque, la musique hébraïque et la musique grecque ? Si les Hébreux avaient une musique très perfectionnée, admirablement réglementée par le saint roi David, nous savons que les Grecs avaient une musique remarquable sur laquelle veillaient avec un soin jaloux les législateurs du Péloponnèse.

(1) *Revue de la Jeunesse.*

A prime abord, nous pouvons penser qu'à la psalmodie hébraïque qui formait le recueil de ses premiers chants, l'Eglise a dû joindre, ou, du moins, laisser s'infiltrer peu à peu, beaucoup de mélodies d'origine grecque.

Est-ce que le chant grégorien n'a pas les 8 modes de la musique grecque avec leurs mêmes noms : *phrygien*, *dorien*, *lydien*, etc... ?

« Placée, dit D. Mocquereau, au confluent de deux civilisations et de deux « arts, la musique hébraïque et la musique gréco-romaine, l'Église, guidée « par un tact exquis, choisit dans ces *deux courants ce qui pouvait lui « convenir* (1). »

a) Influence de la musique grecque

Elle ne s'est pas emparée, comme on l'a dit sans preuves, des *nômes* grecs employés dans les cérémonies païennes, pour y conformer les paroles de nos Saints Livres : la conviction et l'ardente piété des premiers chrétiens s'opposaient à l'adoption de chants dont la forme leur eût trop souvent et trop fidèlement rappelé le culte des faux dieux. Mais elle les a imités et voici comment :

Le *nôme,* chez les Grecs, était un cliché musical sur lequel on pouvait appliquer une grande quantité de paroles, pourvu, naturellement, qu'il y eût concordance entre les syllabes et les notes.

Cette phrase était partagée en deux parties presque égales au moyen d'une astérisque et chacune d'elle en deux fractions. C'étaient, au total, quatre incises, reliées deux à deux, ni trop longues, ni trop brèves.

Tel est le type qui va servir de modèle pour la confection des antiennes et bientôt des hymnes.

La section grégorienne de la *Schola* va chanter 6 antiennes sur deux motifs ou timbres bien connus pris dans l'Antiphonaire Vatican : *Ecce sacerdos magnus* et *Læva ejus.*

Vous remarquerez l'accouplement des deux petites incises de chaque membre de phrase : il a donné naissance à la règle de l'hymnodie d'après laquelle les vers d'une strophe se lisent de deux en deux, malgré les enjambements :

A.	1. Ecce sacérdos mágnus,	'	qui in diébus súis
	plácuit Deo,	'	et invéntus est jústus.
	2. Non est invéntus	'	símilis ílli,
	qui conserváret	'	légem Excélsi.
	3. Véni, spónsa Christi,	'	áccipe corónam
	quam tibi Dóminus	'	præparávit in ætérnum.
B.	1. Læva éjus	'	sub cápite méo,
	et déxtera illíus	'	amplexábitur me.
	2. Speciósa fácta es	'	et suávis
	in delíciis túis,	'	sáncta Déi Génitrix.
	3. In odórem	'	unguentórum tuórum cúrrimus :
	adolescéntulæ	'	dilexérunt te nimis.

(1) *Tribune de Saint-Gervais,* 1896, p. 38.

Mais avant de la faire chanter, laissez-moi vous présenter, MONSEIGNEUR, notre modeste section grégorienne.

Elle ne date que de quelques mois (1), mais son ardeur est telle que, répondant sans la moindre hésitation au désir que j'ai osé lui exprimer, elle a bien voulu promettre son précieux concours à la Grand'Messe, le dimanche, à la Cathédrale.

Sous peu, grâce à la *Schola Cantorum* de Saint-Léon, nous aurons le chant alterné, car les Dames feront désormais ce qu'elles ont fait ce matin : unies aux Orphelines, elles alterneront avec la Maîtrise, le *Kyrie,* le *Gloria,* le *Credo,* le *Sanctus* et l'*Agnus.*

Quant aux Vêpres ?... ça viendra... n'est-ce pas, Mesdames ?...

Cette heureuse innovation due à leur zèle m'a paru digne, Monseigneur, d'être signalée comme l'un des effets immédiats de ce magnifique Congrès (2).

(Exécution des Antiennes).

Nous pouvons donc conclure, sans crainte, que l'Église a imité les timbres grecs dans la confection de ses antiennes et de ses hymnes. Cette affirmation est d'autant moins téméraire que jusqu'à la fin du IIIe siècle, la Sainte Messe se disait en grec à Rome, et que le latin n'est devenu langue officielle que dans les dernières années du IIIe siècle.

b) Influence de la musique hébraïque

Nous avons déjà vu qu'en succédant à la loi de Moïse l'Église héritait tout naturellement du Psautier hébraïque, admirable formulaire de prières où tous les sentiments religieux trouvent « une expression poétique et pieuse (3). »

Dès que la paix fut rendue à l'Église, l'art de psalmodier ou de chanter les Psaumes se répandit dans le monde entier avec une rapidité extraordinaire. Tout le monde y prenait part, et St Ambroise « compare l'église où retentit en ondulations sonores le chant des hommes, des femmes, des vierges et des enfants, au majestueux balancement des vagues de la mer (4). »

L'Église réglementa bien vite cette première expression de sa musique en *imitant* les habitudes et les usages de la Synagogue.

A l'instar du *parallélisme* de la poésie hébraïque qui consiste dans la répétition de deux ou trois versets parallèles, elle partage par une *astérisque* les deux membres d'un verset, et par une *flexe* celui qui est trop long.

1. Dixit Dóminus Dómino méo : *
Séde a déxtris méis.
2. Memóriam fécit mirabílium suórum †,
miséricors et miserátor Dóminus * :
éscam dédit timéntibus se.

(1) Le cours de Chant Grégorien a lieu tous les mercredis à 2 h. 1/2. Il est ouvert aux Dames et Demoiselles de la société.
(2) Les débuts ont eu lieu le jour de Noël.
(3) Saint Athanase, *Épis. ad Marcellin.*
(4) *Wagner.* Origine et développement du chant liturgique, p. 15.

De plus, dans la distribution et la répartition des chœurs, elle prend à son compte les trois procédés en usage chez les Juifs.

Le *premier* consistait à faire répéter par le peuple, sous forme de refrain, ce que le chantre venait d'exécuter. Tel est le Ps. 135 dont chaque verset finit par ces mots : *Quóniam in ætérnum misericórdia éjus,* telles sont encore les reprises de l'Allelúia, des répons brefs des Petites Heures et des Complies.

Par le *second procédé,* on intercalait, tous les deux versets d'un psaume, un court refrain nommé *Antienne.*

L'Église en a fidèlement gardé le souvenir dans le Ps. *Venite exsultémus*, au IIIe Nocturne de l'Épiphanie ; mais elle ne répéta bientôt plus qu'une seule fois l'antienne, à la fin du Psaume. C'est encore l'usage actuel.

Un troisième procédé consistait à chanter le Psaume d'un trait sans aucun refrain, ni reprise d'antienne, *tractim, in directum.*

C'est l'origine du *Trait.*

Tout comme chez les Juifs, le psalmiste (*psaltes* ou *cantor)* occupait une situation importante dans les offices de l'Eglise. Remarquable par ses qualités artistiques, il avait au chœur une place particulière, élevée bien au-dessus des autres afin d'être vu et entendu des assistants. C'est à lui que revenaient les parties les plus ornées et les plus difficiles, tandis que la psalmodie du peuple était plus simple et plus facile.

Nous savions déjà par les historiens Philon et Eusèbe que plus d'un préchantre juif, devenu chrétien, a continué dans l'Eglise les fonctions difficiles qu'il remplissait à la synagogue et que le chant mélismatique de l'*Alleluia* nous vient des juifs ; nous pouvions également supposer que les nouveaux chrétiens venus du Judaïsme devaient difficilement se défaire des mélodies dont ils ornaient les mêmes psaumes.

Cette insinuation est aujourd'hui une réalité, grâce à une découverte faite chez les Juifs de Damas, en mai 1900, par un grand savant, le P. Parisot (1).

Tout le monde connaît cette mélodie si triste et si enveloppante des Lamentations de Jérémie. Voici quelques versets en hébreu, puis en chant gr´gorien. Je crois absolument inédite l'exécution de ces récitatifs israélites dont l'importance repose toute entière sur ce fait que la communauté juive de Damas n'a jamais vu son existence interrompue. Nous sommes donc en présence de l'authentique traduction musicale.

Remarquez la *similitude* de l'intonation (sauf une note) et des cadences dans les deux chants damasquin et grégorien.

(La Schola chante ces quelques versets.)

Conclusions

Telles sont, Mesdames et Messieurs, les deux sources qui, convergeant leurs eaux, donnèrent à l'Eglise un premier fonds musical appelé chant *antégrégorien.*

Leur importance méritait bien qu'on s'y arrêtât un peu.

La *musique hébraïque* apporte donc avec la Psalmodie tout ce qui suit la

(1) *Tribune de Saint-Gervais,* 1902, p. 350.

forme psalmique : l'accentuation, les inflexions, la liberté d'allure, l'entière indépendance du discours.

La *musique grecque* donne à son tour une expression distincte, basée sur le rythme et le genre de composition des *nómes* ou *timbres*, dont l'imitation nous a valu la formation des antiennes et les règles de l'hymnodie.

Le chant ambrosien

Les quatre formes différentes de liturgie, *romaine*, *milanaise* ou *ambrosienne*, *gallicane* et *espagnole*, qui se développèrent de très bonne heure dans l'Église, donnèrent au chant primitif ou antégrégorien une extension considérable. Nous ne parlerons que des deux premières, les plus importantes.

Le *chant ambrosien*, ainsi appelé de S. Ambroise, évêque de Milan au IVe siècle, eut son heure de célébrité et tint longtemps en échec le chant romain. S. Ambroise était ce qu'on appelle un *amateur*. La musique gréco-romaine lui était familière : il l'avait goûtée à Rome où il était venu dès l'âge de 13 ans pour y faire son éducation, dans les églises qu'il fréquentait, les théâtres dont il se permettait l'entrée, les salons des patriciens qui le recevaient.

C'est lui qui fut le plus enthousiaste propagateur de la psalmodie romaine à deux chœurs établie par le pape S. Damase, ne dédaignant pas de l'enseigner à son peuple enfermé avec lui dans la cathédrale, lors de la persécution de l'impératrice Justine, en 386.

Cette psalmodie était plus simple que celle de Rome : elle n'avait ni intonation ni cadence médiale ; et tandis que celle-ci se développa constamment, celle-là demeura presque intacte jusque fort loin dans le Moyen-Age.

Milan a toujours tenu énergiquement au chant de son glorieux évêque comme à son rite propre, allant même jusqu'à résister à Rome qui a cédé devant cette pieuse obstination.

La tradition, d'ailleurs, se maintient encore, et si D. Guéranger raconte qu'il fut scandalisé de n'avoir pu obtenir de dire la messe au tombeau de St Charles selon le rite romain, alors qu'à Rome on permettait de célébrer d'après le rite ambrosien, je pourrais à mon tour redire la même chose.

On ne peut méconnaître au chant ambrosien une certaine suavité, et de la symétrie dans les neumes. Il se distingue du chant grégorien par une abondance extraordinaire de notes, au point que souvent une seule syllabe prise dans les derniers mots d'un répons en contient 4 et 5 lignes ; de plus, il évite le *si* bémol et préfère les intervalles conjoints. Mais on sent partout l'étroite parenté qui le relie au chant romain et révèle un même fonds commun, l'antégrégorien.

Le chant grégorien

St Grégoire. — C'est au pape St Grégoire le Grand que nous devons la codification du chant ecclésiastique et la fixation des lignes de la Messe.

Avant de quitter, vers l'âge de 35 ans, ses habits de préteur romain tout enrichis de pierreries, pour s'enfermer comme novice dans un monastère de

Rome fondé de ses deniers, S. Grégoire aimait passionnément le chant d'église non moins que la musique profane, car il ne fuyait, disait-il, en raison même de sa charge, ni le monde, ni ses fêtes.

Esprit très averti, sans être musicien de profession, il utilisa bien vite pour l'exécution des mélodies religieuses les grands talents dont Dieu l'avait doué.

Cardinal diacre, envoyé en mission à Constantinople où il écrit son ouvrage des *Morales,* il étudie durant 7 ans, à la source même, la musique byzantine.

Souverain Pontife en 590, il remanie la *Schola Cantorum* fondée par le pape Gélase à la fin du Ve siècle, et lui assigne des revenus avec deux maisons l'une à St-Pierre, l'autre près du Latran, où il se rend pour exercer lui-même les enfants.

Mais il fait plus encore, il codifie les meilleurs chants jusqu'alors en usage dans l'Église et donne à ce recueil le nom d'*Antiphonaire.*

L'Antiphonaire. — Ce livre n'est donc pas, comme on pourrait le croire, une œuvre d'un seul jet, mais une collection de chants faite avec un art extrêmement judicieux. Il forme actuellement le tiers de notre Graduel.

Les fêtes de Notre-Seigneur et des Saints les plus anciens de Rome ont pour texte des extraits de la Sainte Écriture, surtout les Psaumes, tandis que les fêtes dont l'origine n'est pas romaine ont des textes provenant de leur église d'origine. C'est ainsi que l'introït *Gaudeamus,* de Sainte Agathe, si souvent reproduit, vient de l'église de Sicile où le culte de cette martyre prit naissance. (1)

Si la fête est d'origine grecque, le texte latin n'est qu'une simple traduction du grec.

Les chants et la Messe au VIe siècle. — Saint Grégoire ne se contente pas de codifier ces mélodies laissées par des générations dont on ne connaîtra jamais le nombre, d'en ajouter peut-être, de leur donner une forme vivante ; il veut que ce chant soit en conformité parfaite avec l'action sainte qu'il doit accompagner, et non dominer, à l'encontre de nos prétendues Messes en musique.

C'est à la Schola placée à l'entrée du chœur qu'il réserve les morceaux de difficulté moyenne, comme l'Introït, l'Offertoire, la Communion, dont le chant se déroule durant l'action même du Saint Sacrifice.

Mais quand le soliste monte sur le degré de l'ambon (gradus) et chante le Graduel, l'action cesse : le pape et ceux qui l'entourent, assis à leur place, les yeux tournés vers l'artiste, l'écoutent dérouler savamment ses joyeux jubilus. Saint Grégoire, vous le voyez, sait faire la part de la virtuosité.

Aux enfants, il réserve l'*Alleluia,* au clergé qui assiste le célébrant, le *Gloria* alterné avec la Schola, au peuple enfin les chants syllabiques et les réponses qui ne souffrent aucune difficulté.

Vous ne serez point surpris d'apprendre que la grande réputation de beauté

(1) Wagner, loc. cit., p. 201.

qui s'attacha bien vite à ce chant ait rapidement franchi les limites de l'Italie.

Les peuples de la chrétienté demandent au Pape des maîtres sortis de son école pour former des chantres capables d'exécuter ces mélodies.

Le chant grégorien et la France

C'est à Charlemagne que la France et l'Occident durent l'adoption du chant grégorien.

Il établit des écoles de chant dans son empire et fit venir de Rome des professeurs de valeur, notamment Petrus et Romanus, que des circonstances toutes particulières établirent l'un à Metz et l'autre à St-Gall. Ils étaient porteurs d'un antiphonaire, copie de celui de St Grégoire, et dont la reproduction phototypique nous a été donnée par la *Paléographie musicale* des RR. PP. Bénédictins de Solesmes.

Mais la science de ces deux maîtres n'aurait jamais triomphé de l'inertie des uns et de la rudesse des gosiers francs, sans l'énergie de l'empereur qui enleva un jour à l'un des chantres de sa chapelle le titre d'évêque qu'il venait de lui donner, parce qu'au lieu de se rendre à l'office et d'y chanter le verset qui lui était réservé ce soir-là, il avait donné un grand festin à ses amis.

Il y eut sans doute d'autres difficultés, mais le Pape et l'empereur étant d'accord, les fréquents recours à Rome établirent bientôt une conformité parfaite dans les livres de chant. C'est aux sources de St Grégoire que renvoyait toujours Charlemagne : *Revertimini ad fontes Gregorii,* disait-il, comme au modèle dont on ne devait pas s'éloigner.

Grâce à cette protection puissante, le chant grégorien entra de plain-pied dans une période admirable de développement.

Mais avant d'aborder cette deuxième partie de la conférence, la *Schola* va donner une idée de ce que pouvait être le chant collectif à cette époque (IXe et Xe siècles).

Le *Christus vincit* est une série d'acclamations dites carolingiennes, qui auraient été chantées à Rome, à la Noël de l'an 800, lors du sacre de Charlemagne, dans le magnifique décor d'une double cour papale et impériale.

On les a chantées durant de longs siècles en modifiant simplement les noms propres. Nous en avons fait autant aujourd'hui en choisissant la version qui nous a paru la meilleure. Ces acclamations s'adressent au Pape, à l'Évêque, à la France, à ses chefs, à son armée et demandent la venue du royaume du Christ. La foule scande lentement sous forme de refrain ! *Christus vincit ! Christus regnat ! Christus imperat !* Le Christ est vainqueur : le Christ règne ! le Christ commande ! D'ailleurs voici la traduction :

« Le Christ est vainqueur ! Le Christ règne ! Le Christ commande ! Le Christ...

« I.— Exaucez-nous, Christ !... A Pie, souverain Pontife, et au Pape de toute l'Église, vie et salut perpétuel ! Rédempteur du monde, sois son soutien ! Saint Pierre, sois son soutien ! Saint Paul, sois son soutien ! Le Christ...

« II. — Exaucez-nous, Christ !... A Mgr François-Marie, notre évêque, et à tout le clergé qui lui est confié, paix, vie et salut continuel ! Rédempteur du

monde, sois leur soutien ! Sainte Marie, sois leur soutien ! Saint Léon, sois leur soutien ! Le Christ...

« III.— Exauce-nous, Christ!... Au peuple des Francs, à tous les princes et à toute l'armée des chrétiens, paix, salut et victoire ! Rédempteur du monde, sois leur soutien ! Saint Michel, sois leur soutien ! Bienheureuse Jeanne, sois leur soutien ! Le Christ...

« IV.— Que des temps heureux arrivent ! Que la paix du Christ arrive ! Que le règne du Christ arrive ! Dieu, miséricorde et notre secours, force et notre victoire, lumière, voie et notre vie ! A lui seul la puissance, la louange et la gloire au travers des siècles infinis. Ainsi soit-il. Le Christ...

« V. — Nous sommes rachetés par le sang du Christ. Joie ! Joie ! Joie ! Que le royaume du Christ vienne. A Dieu grâces. Ainsi soit-il. Le Christ... »

DEUXIÈME PARTIE

Période de Développement

C'est toujours à l'ombre des cloîtres que se fondent les écoles de chant avec des maîtres célèbres. Sous les blanches voûtes des monastères, dans le cadre merveilleux des peintures hiératiques, des orfèvreries, des sculptures et des mosaïques d'or, la poésie et la musique religieuse vont croître tout naturellement.

Enfermés volontairement dans un cercle unique de pensées et d'expressions qu'immatérialisent chaque jour le jeûne et la contemplation, des saints vont enrichir l'Église d'admirables compositions.

Ecoles de chant

La plus célèbre de toutes ces écoles, celle de St-Gall, se fit remarquer par une fidélité inviolable à garder le texte de St Grégoire. Charlemagne avait construit un cantarium absolument semblable à celui qu'il avait vu à Rome, pour conserver, dans une boîte identique, la précieuse copie de l'Antiphonaire de S. Grégoire porté par Romanus.

C'est auprès de ce manuscrit, que nous possédons encore, que l'on venait travailler et confronter sa copie, sans oser toucher au parchemin vénérable, ni modifier le moindre neume.

Mais en présence de ces copies, fidèles traductions de l'Antiphonaire Grégorien, les professeurs chargés de l'enseignement choral éprouvaient une sérieuse difficulté.

Les manuscrits ne donnaient pas la note, encore moins l'intervalle qui les sépare : ils indiquaient simplement par des signes la configuration des neumes, l'élévation ou l'abaissement d'un son. « Il fallait jusque-là tout apprendre par cœur, au moyen du *monocorde,* c'est-à-dire d'une longue corde tendue sur une table oblongue. Au-dessous se trouvait un chevalet, appelé

magas, servant à allonger ou à raccourcir plus ou moins la corde, suivant que l'on voulait produire, en la faisant vibrer, un son plus ou moins grave ou aigu. »

Comme on le voit, c'était long et pénible. Mais la nécessité rendit les maîtres ingénieux.

Gui d'Arezzo et la notation (990-1050)

Le plus célèbre musicien du Moyen Age, Gui d'Arezzo, auteur du Micrologue, se servait de mélodies connues ; celle qui revenait le plus souvent dans ses leçons était l'Hymne des premières Vêpres de St-Jean-Baptiste, dont le texte est dû au poète Paul Warnefrid, historiographe de Didier roi des Lombards. Il avait remarqué que dans cette hymne, la première note de chaque hémistiche se trouvait élevée d'un degré au-dessus de la précédente :

Ut quéant làxis | *Re*sonàre fibris
*Mi*ra gestórum | *Fà*muli tuórum,
*Sol*ve pollúti | *La*bii reàtum,
Sancte Ioannes.

Voici, d'après la Vaticane, l'air de la 1[re] strophe :

La 1[re] note de chaque hémistiche, à dessein, sera particulièrement marquée.

UT, ré, fa, ré-mi, ré | RE, ré, ut, ré, mi, mi, | MI-fa-sol, mi, ré, mi-ut, ré
Ut qué- ant là — xis Re- so-nà-re fí- bris MI — ra ges-tó- rum

FA, sol, la, sol, fa-ré, ré | SOL-la-sol, fa-mi, fa, sol, ré | LA, sol, la, fa-sol, la la
FA- mu - li tu- ó- rum, SOL — ve pollú-ti LA- bi- i re — -à-tum,

Sol-fa, mi-ré, ut, mi, ré.
San- cte Io- annes.

Gui d'Arezzo disait aux élèves : Chantez comme ut dans *ut queant laxis*, comme *re* dans *resonàre fibris*, etc.

On ne dit plus bientôt que *ut, ré, mi, fa, sol, la* jusqu'en 1640 où l'Italien Doni trouvant la note *ut* fort peu harmonieuse, lui céda la moitié de son nom : do (Do-ni).

Le *si* (de Sancte Ioannes) n'a été ajouté qu'au 17[e] siècle quand la gamme par octaves se substitua à l'ancienne gamme par hexacordes.

Compositions nouvelles

Mais cette époque ne fut pas simplement fertile en études théoriques : elle fut le point de départ d'une magnifique floraison d'œuvres musicales.

Trois élèves de Romanus, Ratpert, Tutilon et surtout le Bienheureux Notker surnommé Balbulus ou le Bègue, portèrent au plus haut point la gloire de Saint-Gall et enrichirent le répertoire grégorien de mélodies nouvelles.

Nous devons au Bienheureux Notker beaucoup de *Proses,* mais surtout un

genre spécial dont la structure est basée sur l'hymnodie byzantine, la *Séquence.*

La Séquence. — Comme le mot l'indique, la *Séquence* est une « suite », ajoutée en forme de développement à une autre mélodie, tout particulièrement à l'Alleluia.

La séquence *Psallat ecclesia* du Bienheureux Notker devint le modèle de cet art nouveau. Chaque strophe se répète deux fois, à l'exception de la première et de la dernière.

La mélodie change à chaque couple de strophes et se termine par une cadence sur la tonique ou la dominante.

Le chant est à peu près syllabique ; pas de quantité, mais liberté dans le rythme : c'est de la poésie rythmique nettement marquée.

Il nous reste 38 séquences du Bienheureux Notker. Son fameux *Media vita* passait au Moyen-Age pour avoir le pouvoir de préserver de la mort celui qui le chantait, et de la donner à ceux contre qui on le chantait ; bref, « l'envoûtement en musique (1) ».

Ce genre, très populaire, eut tout de suite une rapide extension et de nombreux imitateurs.

Un moine de St Gall, Wipo († 1051) chapelain impérial sous Conrad II et son fils Henri III, nous a laissé la belle séquence de Pâques : *Victimæ paschali laudes* qui devint célèbre à l'égal du *Media vita,* pénétra en Allemagne et en Italie.

Mais la *Prose* va faire un pas considérable dans la voie de la perfection. Un auteur, dont le nom ne sera jamais connu pas plus que ceux des architectes de beaucoup de cathédrales, ou encore de ces modestes chrétiens de la Champagne qui donnaient un vitrail à leur église avec cette inscription : « En 1530, gens de bien incogneus ont fait mettre cette verrière : ne leur chaut d'y nommer les noms, mais Dieu les sçait » ; un auteur inconnu, dis-je, a composé en l'honneur de la Sainte Vierge une prose dont la vogue fut immense au Moyen Age. C'est le *Lætabundus* que la Schola va chanter.

Le Lætabundus

On connaît plus de 54 adaptations différentes, en latin, une traduction en vers romans du XIII[e] siècle et même, le croirait-on ? une chanson à boire qu'un clerc facétieux composa en conservant le vers du milieu et de la fin de chaque strophe, et en ajustant fort ingénieusement à son sujet le sens des paroles latines.

Les lois qui régissent le *Lætabundus* sont plus perfectionnées que celles des séquences notkériennes : 4 strophes de 6 vers d'inégale longueur et deux strophes de 8 vers où l'accent et la rime sont bien mieux observés, quoique inégalement.

Voici la traduction de cette belle prose :

1 { 1. Transporté de joie, le chœur fidèle exulte, alleluia :
2. Le roi des rois est né d'une vierge intacte, chose admirable.

(1) *Tribune de St-Gervais*, IV, p. 8.

2 3. L'Ange du conseil est né de la Vierge, le soleil de l'étoile :
4. Soleil ignorant le coucher, étoile toujours brillante, toujours claire.

3 5. Comme l'astre envoie son rayon, la Vierge donne son fils, de même façon.
6. Pas plus que l'astre par le rayon, la mère par son fils n'est corrompue.

4 7. Le cèdre altier du Liban se conforme à l'hyssope, dans notre vallée.
8. Le Verbe, l'Être du Très-Haut, a daigné devenir corps, en prenant chair.

5 9. Isaïe l'a chanté, la Synagogue s'en souvient, et pourtant elle ne cesse pas d'être toujours aveugle.
10. Si elle ne croit pas en ses prophètes, qu'elle croie du moins les prédictions des sibylles païennes :

6 11. Infortunée, hâte-toi, crois du moins le passé : pourquoi te damner, nation malheureuse ?
12. Celui qu'annonce l'Écriture est né, considère-le : c'est la Vierge qui l'a enfanté. Alleluia.

(Exécution du *Lætabundus*).

Séquences d'Adam de St-Victor. — Il devait être donné au chanoine parisien Adam de St-Victor de porter à son perfectionnement complet la séquence notkérienne.

« Ses œuvres sont admirables par la facture des vers, l'éclat des pensées et la richesse symbolique des images (1) ». C'est un prêtre qui possède à fond les secrets de la liturgie et trouve dans son âme d'artiste de merveilleux accents pour les traduire.

Ses strophes sont parallèles comme chez le Bienheureux Notker avec début et finale indépendants, mais divisées avec régularité sans toutefois s'astreindre aux lois de la métrique. C'est l'accent qui détermine le rythme, la syllabe accentuée faisant office de syllabe longue comme au IVe siècle.

Mais la caractéristique de la séquence adamienne est la rime à la fin des vers, quelquefois même à l'intérieur.

Les œuvres d'Adam de St-Victor se répandirent très vite en France, et l'une d'elles, la séquence *Laudes crucis attollamus* en l'honneur de la Sainte-Croix, a fourni à St Thomas d'Aquin le modèle et la mélodie du *Lauda Sion Salvatorem* lorsque le pape Urbain IV le pria de composer l'office du Saint-Sacrement (1264).

La séquence de la Pentecôte, la meilleure de toutes, *Veni, Sancte Spiritus* rimée elle aussi, est attribuée au pape Innocent III (1198-1216).

A cette série doivent s'ajouter parmi les morceaux très connus, *le Stabat mater dolorosa* du Bienheureux Jacopone de Todi (fin du XIIe siècle) et le *Dies iræ* de Thomas de Celano († 1250).

(1) Wagner, p. 267.

Le Trope

Je ne saurais passer sous silence un autre genre très goûté au Moyen-Age dû à Tutilon, savant moine de St-Gall et ami intime du Bienheureux Notker : le *trope* ou *farciture*, dont la composition révèle, chez nos pères, un état d'esprit bien différent du nôtre.

Les longs neumes ou jubilus ne leur suffisaient pas et « dans le but de rendre une fête plus solennelle » ils allongeaient l'office sacré en intercalant un nouveau texte « destiné à préparer ou à développer les paroles du thème primitif (1) ».

Cette farciture explique l'origine des mots qui dans le *Kyrie* vatican suivent le nom de certaines pièces. Ainsi le *Kyrie fons bonitatis* signifie que sur les notes de sa longue vocalise le chœur chantait : *Kyrie*, (fons bonitátis, Páter ingénite, a quo bóna cúncta procedunt *eléison*.

Il nous reste un vestige de cette farciture dans l'*Inviolata permansisti*, mots qui terminent le 8e répons (Gaude Maria Virgo) des Matines de l'Annonciation, et entre lesquels on a mis toute une série de petites phrases musicales. Le caractère syllabique des paroles dont on les a agrémentées contraste « avec la finale très neumée de *permansisti* et reste comme la marque originelle du morceau ». *(Dom Pothier.)*

Sainte Hildegarde

Arrivé au XIIe siècle au plein épanouissement de sa forme mélodique, le chant grégorien voit son répertoire s'augmenter de morceaux dont l'expression est plus solennelle, la mélodie plus sentimentale et dramatique.

Ste Hildegarde (2), abbesse du Mont St-Rupert, près Mayence, se fait surtout remarquer par la richesse de ses compositions, l'étendue de ses gammes et l'onction pénétrante de ses mélodies.

Dédaignant les limites du décacorde, « elle s'élance vers les nues à des hauteurs merveilleuses (3) », sans jamais s'égarer, sans que le rythme ou la mélodie aient à souffrir.

La Schola va chanter un *Kyrie* de sa composition, transcrit par Dom Pothier, d'après le manuscrit contemporain de la sainte conservé à la bibliothèque de Wiesbaden. Il donnera une idée du degré de perfection artistique auquel la prophétesse de Bingen porte le chant grégorien : c'est le *legato* à son plus haut degré.

(1) L. Gauthier. Trib. IV, 8.

(2) Cette femme extraordinaire, voyante et prophétesse, possède une connaissance prodigieuse de la philosophie et de la théologie qu'elle n'a jamais étudiées ; la physique, la chimie, la physiologie, l'astronomie, n'ont pas de secrets pour elle, au point qu'on la regarde « comme la fondatrice des sciences naturelles en Allemagne. »
Ses compositions musicales, révélées par Dom Pothier, viennent de paraître chez Schwann, Dusseldorf, par les soins du Dr Genelch, chapelain de la cathédrale d'Eichstætt.

(3) *Revue du Chant Grégorien* de Grenoble, VII, p. 9.

Les phrases sont de longue haleine et les membres si intimement unis qu'on ne sait presque où respirer.

Le premier *Kyrie* (une phrase de violoncelle, disait un musicien qui l'entendait pour la première fois) forme l'exposition, le *Christe*, centre du morceau développe toute la pensée, et le dernier *Kyrie*, résumant ces deux parties, les fond dans une ample et magnifique péroraison.

(Exécution du *Kyrie* de Sainte Hildegarde.)

* * *

Les diverses compositions de Ste Hildegarde supposent chez ses religieuses une éducation musicale et un ambitus de voix vraiment remarquables. Il ne faudrait pas croire que la sainte fût seule à donner des œuvres aussi mélodieuses et développées.

Voici deux Alleluias de forme et de caractère différents, en l'honneur de la Sainte Vierge. Le premier, *Rosa vernans* du XIIe siècle est d'une grande douceur ; il coule limpide comme l'eau d'une source au milieu d'une prairie tout émaillée de fleurs : pas de soubresauts, c'est l'âme qui prie Marie avec sérénité et une absolue confiance.

Le second, *Virga florens*, emprunté par D. Mocquereau à un manuscrit de Trèves du XIIIe siècle, semble tenir du genre dramatique par la manière savante et gracieuse dont il traite le triple salut à la Sainte Vierge.

(Exécution des deux *Alleluias :* Rosa vernans et Virga florens.)

TROISIÈME PARTIE

Période de Décadence

En entendant chanter ces mélodies suaves, cadencées et rythmées, en les comparant peut-être à la manière barbare dont on martyrise le plain-chant, un mot s'est échappé de vos lèvres : « Mais c'est de la musique ! »

Détrompez-vous : c'est tout simplement le chant grégorien porté à sa plus haute perfection. Mais la musique, dite figurée par opposition à la notation neumatique, a déjà fait son entrée dans l'église, et c'est elle qui va lui porter de rudes coups : elle aura l'air de vivre avec lui en bonne intelligence, mais divorcera promptement, l'infidèle ! pour conjurer sans remords la perte de la tradition primitive.

Causes de la décadence

Je ne vous dirai pas, M. Serieyx l'ayant fait hier avec un magnifique talent que vous avez longuement applaudi, les débuts de la *diaphonie* et du *déchant*.

a) Le premier effet de leur introduction dans les chants d'église, fut la *disparition rapide des mélodies neumées* et des longs jubilus que vous avez

goûtés. Ne fallait-il pas un certain temps pour savourer les accords note contre note (*punctum contra punctum,* d'où le mot *contrepoint*) ? Une succession trop rapide d'accords plaqués eût blessé l'oreille au lieu de la charmer.

Le mouvement fut naturellement retardé, et l'habitude prise de *fleurir* les parties en leur donnant plusieurs notes, alors que la basse qui formait le chant n'en avait qu'une, ne contribua pas moins à ce ralentissement néfaste.

b) La conséquence logique et fatale de ce ralentissement fut la *perte absolue du rythme* du chant grégorien basé sur les lois du discours.

Pour savourer le rythme d'une phrase grégorienne, il fallait saisir dans son ensemble une distinction complète, avec la succession des groupes, leurs oppositions ou leurs rapprochements, leurs alternances et leurs séparations. Comment y parvenir quand la durée des notes ne permettait plus de se souvenir des premières quand on chantait les dernières ?

c) Le troisième effet de cette malencontreuse introduction fut l'apparition de la *notation mesurée ou proportionnelle* en longues, brèves, semi-brèves.

Les notes deviennent alors ces abominables carrés, assez semblables... aux pavés mal joints de notre ville, succession barbare et incorrecte dont le seul mérite est de faire le bonheur des chantres de village « en leur permettant de montrer la force de leurs poumons »... et la faiblesse de leur respiration.

Comment le chant grégorien ainsi travesti pouvait-il plaire à des oreilles raffinées pour qui la musique polyphonique avait déjà toutes les faveurs ? On ne l'appelle plus que le *plain-chant*, planus cantus, c'est-à-dire, uni, plat, plain.

Jusqu'au XVI[e] siècle on chante encore, c'est vrai, le Propre de l'Office, c'est-à-dire l'Introït, le Graduel, l'Alleluia et la Communion ; mais son exécution lourde et massive souffre du contraste avec la musique figurée qui développe considérablement les pièces de l'Ordinaire : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.

En s'éloignant progressivement du chant grégorien dû, nous l'avons déjà dit, à la science liturgique et musicale d'une pléïade de saints, la musique perd la source de ses inspirations.

Comment on compose une Messe au XVI[e] siècle

Tout le monde compose ; les motifs d'ailleurs ne manquent pas, ce sont les airs populaires et les chansons d'amour.

Guillaume Dufay écrit le *Kyrie* de sa Messe sur *Lomme armé*, thème sur lequel tout artiste qui se respecte, même Palestrina, s'efforce de composer une Messe.

Il y en a sur : *Las, bel ange !, O Vénus la belle, Malheur me bat, L'ami Baudichon, A l'ombre dung buissonnet* surtout, qui rivalisa longtemps avec *Lomme armé.*

L'aventure de Josquin des Prés, dont Luther disait « Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin en fait ce qu'il veut », nous en dira long sur cette triste habitude.

« Un seigneur italien, après lui avoir fait des promesses qu'il ne songeait « nullement à tenir, se contentait de répondre à toutes ses réclamations par « cette phrase de mauvais français qui finit par agacer le musicien : *Laissez* « *faire à moi, laissez faire à moi.*

« Josquin traduisit par *la sol fa ré mi,* syllabes qui accentuaient encore le « défaut de prononciation étrangère du courtisan, et pendant toute la messe, « ce trait, circulant entre les diverses parties, contrefaisant non seulement « les paroles, mais le ton de voix et la manière de parler du donneur de « promesses, amusait la cour à ses dépens (1) ».

Protestations des Papes

L'Église, par la voix de ses Pontifes, ne pouvait supporter longtemps un tel état de choses. Malheureusement, elle ne fut pas entendue.

Le pape Jean XXII, dans la Bulle *Docta Sanctorum*, avait déjà fait une critique sévère de cette nouvelle école et ordonné « que personne doréna- « vant ne se permette de faire entendre cette musique ni autre semblable « surtout pendant les heures canoniales, ni pendant le Saint Sacrifice de la « Messe. Si quelqu'un osait contrevenir à nos ordres, disait le Souverain « Pontife, qu'il soit suspendu de son office pendant 8 jours par l'Ordinaire « du lieu où la chose se sera passée. »

Vains efforts, inutiles menaces : en France même, d'où cette Bulle était datée (d'Avignon), rien ne fut modifié.

A Rome, la musique figurée reprend de plus belle et le cardinal Capranica répondant un jour au pape Nicolas V qui lui demandait comment il avait trouvé la musique d'un office solennel au Vatican : « Saint Père, lui dit-il, « on dirait des pourceaux dans un sac ; on entend des cris stridents, mais « on ne peut rien comprendre. »

Jules II fonde une école en 1513 pour permettre aux Italiens de s'initier à la véritable musique religieuse. Il n'en sort que trois Italiens, et parmi les nombreux étrangers, le Français Goudimel, le maître de Palestrina.

Mais, en venant à Rome, la Papauté commence à refaire de la Ville éternelle un centre artistique.

Le Concile de Trente et Palestrina

Le Concile de Trente, se faisant l'écho des nombreuses réclamations venues de toute la chrétienté, voulut bannir impitoyablement de l'église le *chant figuré*. Mais, sur une observation de l'empereur que « la musique bien comprise pouvait aider la piété des fidèles », les Pères s'en remirent aux synodes provinciaux (2).

Le pape Pie IV chargea les cardinaux Vittellozzi et Saint Charles Borromée de trancher la question. Les 8 chapelains, chantres de la chapelle pontificale, qu'ils réunirent à cet effet, décidèrent : 1° qu'on ne chanterait pas de messe ou motet avec des paroles mélangées ; 2° qu'on bannirait à perpétuité

(1) Soulier, p. 263.
(2) Soulier, p. 264.

les messes composées sur des chants profanes et obscènes ; 3° qu'on ne chanterait pas de motet sur des paroles de fantaisie.

Les cardinaux ajoutèrent qu'il n'y aurait pas d'autre règlement si l'on arrivait à composer une Messe conforme à ces règles.

Le maître de la chapelle pontificale, Giovanni Pierluigi, dit da Palestrina, du nom de sa ville d'origine, né en 1524, fut chargé de ce travail ; en trois mois, il composa trois messes, dont la dernière, celle du *Pape Marcel,* emporta tous les suffrages.

Le pape Pie IV enthousiasmé s'écria : « Il semble que ce soient les har-« monies du cantique nouveau que l'Apôtre S. Jean entendit chanter dans la « Jérusalem céleste, dont un autre Jean (Giovanni) nous donne un avant-« goût dans la Jérusalem voyageuse. »

La Musique Palestrinienne

Analyse de cette musique. — Pour comprendre la sévère beauté de la musique palestrinienne, transportons-nous à l'époque troublée où elle est née, au siècle de la Réforme et de la Renaissance païenne, contre lesquelles elle proteste à sa manière.

Non seulement elle peut se définir une polyphonie de voix, mais elle est essentiellement liturgique, se conformant scrupuleusement aux textes et aux cérémonies sacrés.

Pour cela, les voix lui suffisent, pas d'instruments. Aucun spectacle matériel ne viendra troubler la piété des fidèles, ni détourner de l'autel l'attention des assistants.

Cette musique ne connaît pas le solo ; toutes les voix chantent ensemble, s'accompagnent entre elles, et même dans ce concours simultané de parties, la ligne mélodique reste souvent cachée pour ne constituer qu'une pure harmonie.

Les parties s'opposent, se superposent les unes aux autres, se répondent, s'entrelacent pour mourir doucement comme le flot sur le rivage.

On sent que cette musique est absolument impersonnelle, qu'elle n'est pas celle d'un homme, mais de l'humanité toute entière qui prie, qui médite et adore.

Palestrina

Ecoutez l'*Adoramus te Christe* de Palestrina : «Nous vous adorons, ô Christ, et nous vous bénissons, parce que, par votre sainte croix, vous nous avez rachetés. Vous qui avez souffert pour nous, Seigneur, Seigneur, ayez pitié de nous. »

Il est difficile de ne pas sentir le caractère profondément religieux de cette magnifique prière.

(Exécution de *Adoramus te Christe* [quatuor]).

A cette même époque, Anério, Allegri et Nanini à Rome, Andréa Gabrieli à Venise, Goudimel, Jacobus Kerle, Roland de Lassus dont vous avez entendu hier de superbes motets, cultivent avec bonheur ce genre de musique.

Nanini

Le *Diffusa est* de Nanini (XVI[e]), que la Schola va chanter, peut être indiqué comme modèle de grâce et de délicatesse.

Voici la traduction de ces versets du Psaume 44 : « La grâce est répandue « sur vos lèvres, parce que Dieu vous a bénie dans l'Éternité. De vos vête- « ments, de vos coffrets d'ivoire, s'exhale le parfum de la myrrhe, de l'ambre « et de l'aloès, que les filles des rois vous offrirent pour vous rendre hom- « mage. »

(Exécution de *Diffusa est*).

Vittoria

Un prêtre éminent, originaire d'Avila et surnommé le musicien synthétique, Tomas Luis da Vittoria, semble résumer dans sa musique toute l'Espagne mystique (1) du XVI[e] siècle, de cette Espagne dont on oublie trop facilement qu'elle eut la plus grande part dans l'évolution de la musique religieuse, par l'ascendant de sa musique personnelle, fruit naturel de ses traditions philosophiques, théologiques et mystiques.

Vittoria fut le chantre incomparable de la foi profonde du peuple espagnol et l'on est frappé de la sérénité de son âme, du parfait équilibre de ses facultés ; on se sent ému de la tristesse poignante de sa prière et de cette exaltation sentimentale qui semble vouloir communiquer aux autres le bonheur de vivre en Dieu.

C'est l'impression que produit son *Jesu dulcis memoria* que la *Schola* va chanter : « Douce mémoire de Jésus, donnant les vraies joies du cœur ; « mais, plus douce que le miel et que toute autre chose, est ta douce pré- « sence. »

(Exécution du *Jesu dulcis*).

Cette musique calme, sévère et profondément recueillie ne pouvait être longtemps goûtée par une époque si grandement troublée.

Carissimi

La cantate sacrée. — Entraîné par le mouvement qui fait évoluer la musique profane vers le drame avec Gabrieli et Monteverde (2), Giacomo Carissimi (1603-1674), le plus grand maître italien du XVII[e] siècle, introduit dans l'Église une forme nouvelle, la *cantate sacrée*.

Dramatique plus que lyrique, il ne se contente pas de la structure palestrinienne, il y joint le dialogue et le récitatif pour racheter ainsi le peu d'étendue des chœurs composés de simples accords et de formules de cadences.

L'*O felix anima* que l'on va chanter, donnera une idée de la douceur de ses pièces à 3 voix, écrites dans le style très mélodique des motets.

(1) *Le système musical espagnol au XVI[e] siècle*, par M. Henri Collet, doct. ès-lettres, agrégé de l'Université, ancien membre de l'école française d'Espagne.

(1) Né à Crémone (1562-1649).

En voici la traduction : O heureuse âme qui possèdes le ciel ! ô heureuse âme qui triomphe dans la gloire du ciel !

(Exécution de l'*O felix anima,* trio).

J.-S. Bach

Et cet art, à son tour, va bientôt être étouffé, surtout en Allemagne, par la virtuosité musicale.

Un génie extraordinaire, l'immortel J.-S. Bach (1632-1687, résume en lui seul toutes les inspirations anciennes et tous les progrès qu'on a faits jusqu'à lui, au point que Gounod a pu écrire : « Si, par un improbable cataclysme, « toute la musique postérieure à Bach devait disparaitre, elle renaîtrait sous « le souffle fécondant, créateur, du maître saxon (1) ».

Ses cantates sont difficilement comprises du grand public, dit un auteur, parce qu'elles réclament un auditoire religieux et pratiquant. »

Elles sont aussi fort longues, parce que, à l'encontre du culte catholique où la Messe est surtout une action et le chant un accessoire, le culte protestant (auquel appartenait Bach) se compose essentiellement d'une prédication qu'il faut donner aux fidèles le temps de méditer durant une longue audition.

Telle est la *Cantate de Pâques* dont nos amis de St-Jean-de-Luz nous ont donné hier une magnifique exécution.

En voici une plus courte, du 27e *Dimanche après la Trinité*, pour soprano, basse et hautbois obligé, sur ces paroles traduites de l'allemand :

Ton cœur est mien, l'amour ne peut se rompre ;
Tu veux pour moi cueillir les roses saintes.
Les vœux de notre cœur seront tous comblés.

(Exécution de la cantate.)

Mais, si beau que soit le style de ce maître incomparable, si pénétrant que soit le sentiment universel de sa piété, ses compositions religieuses se ressentent du développement extraordinaire donné, à cette époque, à la forme musicale.

Le protestant, mais très religieux Bach, n'écrit pas *pour* l'église mais *sur* un thème sacré. Sa grande Messe en *si* mineur, dont nos amis de St-Jean-de-Luz ont récemment donné à Biarritz une impeccable et très artistique audition sous la direction de M. Vincent d'Indy, dépasse de beaucoup la durée ordinaire de nos offices sacrés, même les plus longs. Le *Sanctus*, à lui seul, ne compte pas moins de 316 mesures sur un texte de 16 mots.

L'exécution d'une musique aussi savante ne pouvait être abordée que par les chœurs dont les grandes églises étaient généralement dotées.

Les églises de province et surtout les communautés religieuses de France, entièrement dépourvues de ces ressources, se contentaient du plain-chant à notes égales, lourdement martelées.

(1) *Tribune de S. Gervais*, XV, 38.

Le plain-chant dit musical

« Afin de leur permettre, dit M. Quittard, d'aborder la musique figurée les « jours de grande fête, on créa un genre spécial, le *plain-chant,* dit plus « tard *musical,* avec des valeurs diverses et des accidents chromatiques « dans les formules des cadences. »

P. Bourgoing

Le premier recueil de chants ainsi notés parut en 1634. sous le titre de *Brevis psalmodiæ ratio,* et la signature du P. Bourgoing, oratorien, chargé par le cardinal de Bérulle de sauver de l'oubli les airs de sa Congrégation.

On y voit, avec les fameux tons oratoriens, quelques morceaux bien connus en France et dus à un chanoine de Péronne devenu oratorien : l'*Attende Domine,* le *Rorate,* et un *Salve Regina.*

H. Du Mont

Le brillant *maistre de la chapelle du Roy,* Henri du Mont (de son vrai nom De Thier, abbé de Silly). composa 5 Messes (1) dont la plus fameuse a été appelée par ses éditeurs *Messe Royale* ou *du 1er ton.*

Bien que Du Mont s'interdise toute vocalise, que sa Messe soit purement syllabique selon le goût du temps et calquée sur les Messes *Cum jubilo, Cunctipotens* et le *Credo Cardinal,* on ne peut nier, dit un critique, « la sévé- « rité, la retenue, l'ampleur de son style, la sincérité d'une mélodie toujours « naturelle et facile en ses heureux développements. » (2) C'est ce qui explique la vogue dont elle a toujours joui.

Lulli

Lulli, le créateur de l'opéra français (1633-1687), écrivit également une *Messe* dite *impériale,* qui se rapproche encore plus que les compositions de Du Mont de la tonalité moderne.

Décrépitude de la musique religieuse

Le XVIIIe siècle voit s'accentuer plus profondément encore la décadence de la musique religieuse qui cesse d'être un genre, et dont le texte seul la différencie de la musique profane.

L'art dramatique a complètement envahi le sanctuaire où l'on chante aussi indifféremment qu'à la rue des chansons de ronde ou d'amour.

Un air tiré d'un vaudeville de Bernard de Doche (1766-1825) :

O Fontenay qu'embellissent les roses !

devient par un très léger changement

O Saint Autel qu'environnent les Anges !

(1) *Trib.*, 1909, p. 227.
(2) *Tribun*1. 905, p. 124.

Une romance d'amour de Plantade (1764-1835) dont la vogue fut immense,

Te bien aimer, ô ma chère Zélie,

et dont les paroles sont du conventionnel régicide Osselin, (1) est transformée en :

Qu'ils sont aimés, grand Dieu, tes tabernacles !

Il est vrai que le P. Garin, un peu plus tard, a changé cet air en celui de la chasse de Marly :

Gai, gai, beau paysan !

La diatribe contre le luxe de Mazarin

Quel train, Mazarin, quel train !

figure dans le cantique de Pâques,

Jésus paraît en vainqueur.

La chanson du banquet des étudiants

Brûlant d'amour et partant pour la guerre,
Un troubadour......

se métamorphose en

Il n'est pour moi qu'un seul bien sur la terre
Et c'est Dieu seul.

La *Femme sensible*, tirée de l'*Ariodant*, de Méhul,

Femme sensible, entends-tu le ramage
De ces oiseaux qui célèbrent leurs feux...

devient comme par enchantement le cantique bien connu

Reviens, pécheur, à ton Dieu qui t'appelle,
Viens au plus tôt te ranger sous la loi.

La chanson

Tous les bourgeois de Chartres
Et ceux de Montlhéry

devient, elle aussi,

Le Fils du Roi de gloire
Est descendu des cieux.

Et je ne dis rien de certains cantiques fort à la mode aujourd'hui dont les paroles, parfois, prêtent à de bien fâcheux équivoques : M. Bellevue en a fait hier le procès avec beaucoup d'esprit et de finesse.

Je ne saurais mieux traduire cet abominable travail — dussé-je vous faire rire, qu'en vous rappelant le travestissement hideux d'une belle mélodie de Pergolèse, chantée dans les rues de Bayonne, le mercredi des Cendres, par une bande avinée de « députés du pont » tout barbouillés de suie et procédant sans plus aux funérailles de leur saint favori (Saint Pançard).

(1) Et inspirées par le triste amour de ce misérable pour la marquise de Charry.

Le jansénisme vint creuser davantage l'abîme profond où gisait la musique d'église. Cette pernicieuse erreur, due en grande partie à l'abbé bayonnais de Saint-Cyran (il demeurait à Camp-de-Prats, je crois), non contente de diviser les catholiques, voulut répandre ses doctrines par le chant, et confia, dans ce but, la réfection des Antiphonaires à de simples pédagogues qui ne savaient même pas un mot de latin.

Cette audace souleva un tolle général dans le monde des savants et fut le point de départ de la *restauration de la musique religieuse.*

QUATRIÈME PARTIE

Période de Restauration de la Musique religieuse

Les savants réclament une réforme

Des prêtres éminents, Dom Jumilhac, bénédictin de Saint-Maur, Guillaume Nevers, organiste de la chapelle du roi, La Feillée, de la cathédrale de Chartres, Poisson, curé de Montargis, Martin Gerbert, abbé de Saint-Blaise, publient des ouvrages théoriques sur le plain-chant, réclamant à grands cris l'unité de la liturgie sous la direction de Rome, car presque tous les diocèses ont des bréviaires et des rites différents. Le janséniste Rondet fut chargé à lui seul de la préparation de 10 liturgies nouvelles.

Le premier effet de ce mouvement d'études historiques fut d'enlever aux éditions du siècle passé le crédit dont elles jouissaient. La conclusion s'imposait : le retour au vrai chant grégorien. Aussi dès 1811, un musicien distingué, A.-E. Choron, publie une brochure intitulée : « *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français.* »

Le futur abbé de Solesmes, l'abbé Prosper Guéranger, alors âgé de 24 ans, écrit à son tour un ouvrage remarquable : « *Considérations générales sur la liturgie catholique* » où son âme d'artiste trahit toutes ses espérances, et qui cause un grand émoi chez les gallicans, parce qu'il y pose comme critère d'une bonne restauration liturgique et grégorienne, le retour à l'antiquité.

Un merveilleux courant vers les études médiévales se produit chez de savants musicologues, tels que Nisard, Clercq, d'Ortigue, Alix, Jules Bonhomme, Tesson, Clet, pendant que le P. Lambillotte publie la transcription du fameux Antiphonaire de Saint-Gall et que Danjou, par le plus grand des hasards, trouve à la bibliothèque de Montpellier un antiphonaire bilingue du XIe siècle, du plus haut intérêt.

Il semble que la Providence se met de la partie.

Dom Guéranger et Solesmes

Mais Dom Guéranger a sur tous ces savants l'immense avantage de l'expérience quotidienne de la liturgie et de la pratique du chœur. Il étudie matin

et soir, « écoute, note, corrige, fixe enfin des principes qui, chaque jour, « s'épurent et se précisent pour devenir ce qu'on a justement appelé le *style « de Solesmes,* la *méthode bénédictine.* »

Le prieur de Solesmes est aidé dans sa tâche par des moines d'une incontestable valeur, dont la collaboration patiente et tenace lui procure une masse énorme d'observations et de remarques critiques. Trois d'entre eux méritent un rang spécial : Dom Jausions, mort en 1870, à l'âge de 36 ans ; Dom Pothier, actuellement abbé de Saint-Wandrille, et Dom Mocquereau, prieur de l'abbaye de Solesmes, exilé à l'île de Wight (Angleterre).

Dom Guéranger charge Dom Jausions de préparer une édition conforme aux documents anciens et l'envoie de bibliothèque en bibliothèque à la recheıche des manuscrits qu'il copie avec une habileté merveilleuse, car c'est un calligraphe remarquable.

Mais ce vaillant succombe à la tâche au moment où il vient de déposer sa première gerbe de transcriptions, chefs-d'œuvres de netteté et de précision.

Dom Pothier et Dom Mocquereau

Son plus jeune frère, âgé de 23 ans, Dom Pothier, le futur président de la Commission Vaticane, hérite de ses travaux comme de son ardeur et publie en 1883 son bel ouvrage : *Les mélodies grégoriennes,* que l'on a surnommé « *l'Évangile du Chant grégorien* ».

Grâce à la collaboration savante de ses moines, Solesmes s'enrichit de milliers de manuscrits de tout âge et de toute provenance que l'on analyse minutieusement par siècle, par morceau, par groupe, par note, par signe. Et quand dans une phrase reproduite sur tous ces manuscrits d'époque et de pays différents, Dom Pothier retrouve partout la même écriture, la même ligne mélodique, il est en droit de conclure : « Nous sommes en présence du texte primitif. »

C'est appuyé sur ces conclusions, qui dénotent un travail colossal, un vrai travail de Bénédictin, qu'il publie en 1883 le *Liber Gradualis,* bientôt suivi du *Liber Antiphonarius.*

Mais de crainte que Solesmes ne soit accusé de falsifier les textes pour le besoin de sa cause, D. Mocquereau fonde la célèbre publication : la *Paléographie Musicale,* dans le but de reproduire par la phototypie les textes originaux les plus purs, les plus anciens, en commençant par le fameux manuscrit de Saint-Gall, porté par Romanus à la demande de Charlemagne.

Action de Léon XIII

Rome, qui voyait avec bonheur le retour au véritable chant de S. Grégoire, avait nettement précisé sa pensée dans le fameux congrès d'Arezzo (11-15 septembre 1882) où se fit remarquer par l'ardeur de ses convictions un modeste directeur de Grand Séminaire, du nom de Joseph Sarto, que le président s'empressa de renvoyer bien vite à ses chères études.

Le pape Léon XIII alla plus loin en ne renouvelant pas le privilège de la maison Pustet, de Ratisbonne, qui prétendait posséder le vrai texte de S.

Grégoire, et dont l'affirmation gratuite fut démolie sans pitié par les travaux de Mgr Respighi, et surtout la publication du IIIe volume de la *Paléographie Musicale*.

Il fit plus encore en adressant à Dom Delatte, abbé de Solesmes, un bref très élogieux, d'une importance capitale.

Pie X et la Commission Vaticane

Mais c'était à N. S. P. le Pape Pie X que devait revenir la gloire d'opérer cette réforme complète du chant grégorien et le retour à la vraie musique religieuse en achevant l'œuvre de ses prédécesseurs.

A peine monté sur la chaire de Saint Pierre, l'humble congressiste d'Arezzo publie un *Motu proprio* célèbre (20 Novembre 1903), simple réédition, peut-on dire, d'une fameuse lettre pastorale de l'ancien patriarche de Venise, et il nomme sans tarder une Commission Vaticane de savants liturgistes et musiciens, prêtres et laïques, sous la présidence de D. Pothier, pour la restauration définitive du chant grégorien dans l'Église.

Il demande aux Bénédictins français de lui céder tous leurs travaux, et ces moines, dont on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de leur science ou de leur désintéressement, malgré des capitaux considérables engagés et la spoliation brutale dont leur célèbre abbaye vient d'être victime, déposent à ses pieds toutes leurs richesses musicales.

N'oublions pas ces humbles, parce que c'est à eux que la Commission Vaticane doit d'avoir pu mener si vite à bonne fin le travail gigantesque de la publication du Graduel et de l'Antiphonaire Vaticans.

Transformation de la musique figurée : C. Franck

Et pendant que s'opère sous l'influence de Dom Guéranger le retour à la liturgie romaine et au véritable chant grégorien, la musique figurée s'épure et se transforme parallèlement.

Une école nouvelle se fait jour dont nous devons nommer le créateur, César Franck (1).

L'illustre organiste de Ste-Clotilde, dont les compositions vocales paraissent impérissables, écrivit peu, mais sut mettre dans ses œuvres l'ardente piété dont son âme était pleine. M. Vincent d'Indy nous l'a montré, à l'approche de la consécration, descendant de son banc d'orgue pour aller s'agenouiller au coin de la tribune et porter au Dieu caché dans l'Eucharistie l'offrande de son adoration.

Le Dr Eugène Schnitz l'appelle « le virtuose de l'harmonie », et Listz, enthousiasmé d'une de ses exécutions à Sainte-Clotilde, s'écriait : « Ses poèmes ont leur place marquée à côté des chefs-d'œuvres de Bach. »

Trois de ses élèves, et non des moindres, Alexandre Guilmant, Charles Bordes et Vincent d'Indy, quatre ans après sa mort, fondèrent la *Schola Can-*

(1) Né à Liège en 1822, 1er prix de piano en 1838, d'orgue et de fugue en 1841 au Conservatoire de Paris, où il meurt professeur d'orgue en 1890.

forum de Par s dont je suis tout particulièrement heureux de saluer ici l'un des éminents professeurs, M. Sérieyx, et qui développa par toutes ses filiales le retour au chant grégorien et à la musique classique du XVIe siècle, en même temps qu'elle créait une école brillante de musique religieuse moderne.

Une *Schola* qui se réclame de son nom et veut être fidèle aux lignes qu'elle a tracées, devait inscrire dans son programme une des meilleures compositions du Maître.

Tel est l'offertoire de Pâques, *Dextera Domini*, que vous écouterez dans un religieux silence. Vous y admirerez avec quel talent, avec quelles virtuosité et ardente piété, César Franck développe le motif donné par les basses au début :

Dextera Domini fecit virtutem ! La droite du Seigneur a fait des merveilles et elle m'a exalté. Je ne mourrai pas, mais je vivrai et je raconterai les œuvres du Seigneur. » Ps. 117 v. 16.

(Exécution du *Dextera*).

MONSEIGNEUR,

On a dit avec beaucoup de raison que c'est peut-être dans le domaine musical que la protection intelligente accordée par l'Église aux manifestations artistiques s'est révélée avec le plus d'éclat.

Fidèle à cette tradition et guidé par de sérieuses études techniques, N. S. Père le Pape Pie X n'a pas simplement témoigné sa prédilection pour la musique religieuse en lui consacrant la première lettre de son Pontificat, il a magnifiquement couronné les aspirations et les travaux de ses prédécesseurs en rendant à l'Église le véritable chant grégorien, perdu depuis des siècles.

Il ne me déplaît pas de constater, MONSEIGNEUR, qu'à l'apparition du Graduel et de l'Antiphonaire vaticans, un évêque sacré par Pie X, et, ce qui est peut-être plus rare, un évêque excellent musicien, ait voulu imprimer un vigoureux essor à la musique religieuse dans son diocèse en lui consacrant (fait peut-être unique en France) toutes les séances d'un Congrès de trois jours.

Le Souverain Pontife, par l'intermédiaire de S. E. le cardinal Merry del Val, vous a déjà dit, Monseigneur, sa plus entière satisfaction.

Laissez également à l'un de vos prêtres le bonheur de vous dire merci !

Oui, merci, MONSEIGNEUR, au nom de tous ceux qui s'intéressent à la musique de l'Église et à sa restauration ! Mais merci, tout particulièrement, au nom de nos amis de Pau, de Saint-Jean-de-Luz et de Bayonne qui, durant ces trois jours, ont été heureux de répondre de leur mieux à la grande confiance dont vous avez bien voulu les honorer.

Abbé P. DARTIGUELONGUE

Directeur de la Maîtrise de la Cathédrale.

Bayonne, impr. Lasserre.